

LA METÀFORA EN LA POÈTICA DE MÀRIUS TORRES: ANÀLISI I COMENTARI D'UNA DE LES SEVES POESIES*

Com a homenatge a l'entranyable poeta Màrius Torres, i també en recordança del meu germà Oriol i del meu nebot Pere, que han deixat massa d'hora els qui els hem estimat profundament, l'un en la plenitud de la vida, l'altre en l'esclat de l'adolescència.

Fa ja força anys que sento una gran simpatia per la personalitat de Màrius Torres i una més gran admiració per la bellesa i la sensibilitat de les seves poesies. La seva lectura atenta i reiterada em va portar a plantejar-me qüestions de poètica des del camp de la lingüística, i és així com em vaig engrescar i embrancar a estudiar el procés lingüístic de la creació metafòrica, i el vaig aplicar al corpus poètic de Màrius Torres.

El que em proposo de moment és donar una breu informació teòrica sobre el procés lingüístic de la creació metafòrica, contraposant-lo a dos altres fenòmens lingüístics, emparentats i relacionats amb el de la metàfora, però ben diferents des del punt de vista de llur mecanisme i funcionament, que són la *comparació* i l'*analogia*. I tot seguit passaré a la pràctica, per tal d'aplicar la metodologia plantejada a una poesia de Màrius Torres.

Comencem per aclarir els conceptes teòrics esmentats i per veure com funcionen i com es relacionen entre ells: en efecte, analogia, comparació i metàfora, connectats els uns amb els altres tant per la seva combinació en el text poètic com per la seva naturalesa lingüística, són, malgrat tot, tres fenòmens lingüístics diferents, cada un dels quals té la seva pròpia personalitat i les seves característiques peculiars.

* Aquest article va ser presentat com a conferència a la Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, el dia 7 de maig de 1992, dins del cicle *Homenatge a Màrius Torres (1942-1992)*, en el cinquantè aniversari de la seva mort.

Parteixo de la hipòtesi que l'analogia es troba a la base tant del fenomen lingüístic de la comparació com del de la metàfora, sigui com a punt de partença, sigui com a punt d'arribada. Precisament perquè el concepte d'analogia és força genèric, resulta útil a l'hora de distingir entre què defineix una comparació i què determina una metàfora. Breument, l'analogia consisteix en una similitud de relacions la fórmula general de la qual és: *a és a b com a' és a b'*, $a/b \approx a'/b'$.

Aquí deixo de banda el concepte d'analogia com a factor de cohesió de formes dins una llengua, que fa que els parlants tendixin a equiparar una nova forma lingüística amb una altra de coneguda, establint una proporció, tal com passa en la formació del plural *llapissos* a partir de *llapis*, per la semblança que presenta amb *tros*, *trossos*. Però l'analogia és, a més, un factor de relació entre funcions, estructures o camps... *diversos*. En aquest cas, també es basa en una similitud de relacions, però en un sentit diferent. Aquí l'important és precisament la diferència i la distància que es crea entre els dos camps semàntics acarats. Si no és així, es cau en la simple exemplificació. Sempre hi ha d'haver confrontació, expressada per la distància entre els dos membres de la proporció analògica, entre els quals es crea una correspondència que es fa d'unitat significativa a unitat significativa. En realitat, com més allunyats es trobin l'un de l'altre, sigui conceptualment o bé espacialment, temporalment..., més eficàcia i més valentia té la relació analògica, fins al punt que es poden arribar a crear relacions totalment inèdites i insospitades. Aquest fet és bàsic en poesia, ja que una de les funcions essencials de l'analogia és la que permet d'establir relacions que si no, es quedarien sense expressió en una llengua. A més, en poesia l'analogia és molt sovint la introductora i/o l'aclaridora de metàfores i comparacions. Vegem un exemple d'analogia que introdueix el tema d'una poesia de Màrius Torres:

«Com una aigua tranquil·la reflecteix, cap al tard,
els núvols, els cignes i els saules,
jo veig passar pel llac profund del teu esguard
l'ombra de les teves paraules.»

(ll. II, núm. 17, vv. 1-4, agost de 1937)

Màrius Torres també té dues poesies que constitueixen, senceres, una analogia. Observem la poesia «Sonata da chiesa-Corelli»:

*«Igual que un raig de sol que, pel cimbori,
penetra dins un temple, poc a poc,
i cruament senyala, amb el seu dit de foc,
els rostres adormits de les verges de vori,
severa i dolça música, segueixes
per les ànimes nostres un passadís obscur,
i amb el teu dit de foc hi descobreixes
l'espectre del passat, el rostre del futur.»*

(ll. I, núm. 2, setembre de 1934)

Tant la comparació com la metàfora participen d'una manera o altra de la relació analògica, ja que aquesta fonamenta els tres fenòmens, però de forma diferent en cada cas.

La comparació es basa en la *confrontació* de dues entitats substantives diferents relacionades per mitjà d'un predicat comú, sigui verb, sigui adjectiu, el qual s'encarrega, però, de mantenir-les a distància l'una de l'altra. Per tant, a nivell semàntic la comparació suposa la confrontació de dos significats diferents, dels quals, tanmateix, es predica quelcom comú. A la comparació no poètica («en Joan dorm com un liró»), el predicat és adequat a cada un dels dos substantius confrontats («en Joan dorm com dorm un liró»). Ara bé, a la comparació poètica el significat del predicat ha de «xocar» amb almenys un dels significats dels dos elements comparats, ja que pertanyen a camps semàntics disjunts, i no s'adeqüen des de la «lògica» de la llengua. Per consegüent, la comparació poètica relaciona i confronta entitats que esdevenen comparables només perquè la imaginació del poeta les converteix en tals, i no pas perquè ho siguin per elles mateixes («i l'aire és clar, / d'una tristesa/tèbia com una pau», ll. V, núm. 88, vv. 19 i 20).

La metàfora crea la *unió* significativa dels dos significats bàsics implicats, ja que es produeix una interrelació entre ells, de manera que els trets semàntics de l'un i de l'altre queden seleccionats, accentuats, suprimits, etc., és a dir, organitzats i combinats d'una forma nova i original. Així, la metàfora és un procediment imaginatiu, poètic, creatiu i

intuïtiu, que origina equivalències noves i relacions basades en la pura imaginació del qui la crea, per mitjà d'associacions molt o absolutament subjectives. A més, suposa una expressió molt més sintètica i condensada que la comparació. Efectivament, en la metàfora es produeix sigui la *fusió* semàntica de dos significats (*metàfora per identificació*: «...la nostra vida,.../és només l'eco d'una paraula angelical/...», ll. V, núm. 85, vv. 14 i 15), sigui la *incidència* d'un significat en l'altre perquè prové de la relació entre entitats de naturalesa diferent (*metàfora per subordinació*: «Sé una ciutat, molt lluny d'aquí, dolça i secreta,/.../on el sol és feliç, el vent és un poeta,/i la boira és fidel com el meu esperit», ll. IV, núm. 51, vv. 1, 3 i 4). És per això que els dos significats principals que es troben afectats pel procés metafòric se senten com una sola unitat significativa, a la qual cosa contribueix en gran manera el paper que hi té el context lingüístic, tal com veurem en fer l'anàlisi de la poesia escollida.

En la creació metafòrica cal rebutjar tant la hipòtesi segons la qual desapareix el sentit literal d'un mot, expressió, oració o context més ampli i és «substituit» pel sentit metafòric, que és l'únic que roman present, com la hipòtesi segons la qual un significat és comparat a un altre, encara que sigui implícitament, per mitjà d'una comparació que és «*in mente*». En una metàfora hi ha, implícits o explícits, tant el metaforitzat com el metaforitzant, els quals es fan sentir com una sola unitat significativa nova i creativa. La metàfora no és una comparació abreujada, sense terme introductor, és un procés basat en una associació d'idees imaginativa i creativa. Per tant, comparació i metàfora no són dos fenòmens lingüístics equiparables i reductibles l'un a l'altre, tal com s'ha cregut i defensat massa sovint. El fet que metàfora i comparació es combinin, sobretot en poesia, no vol dir que constitueixin un sol i mateix fet de llengua.

Per a mostrar les dificultats en la delimitació dels dos fenòmens esmentats, ara presentaré una gradació, que tan sols és aparent i falsa, que parteix d'una comparació clara i evident i arriba a una metàfora, mitjançant la progressiva supressió d'elements. Si observem l'oració que segueix, extreta d'una poesia de Màrius Torres:

«cada ànima és aquí perdudament *llunyana*
com *una estrella* tremolant de soledat»

(ll. V, núm. 91, vv.13-14),

és fàcil adonar-se que ens trobem al davant d'una comparació clara i evident. Dues entitats, *cada ànima* i *una estrella*, es confronten per mitjà d'un predicat, *llunyana*. L'element gramatical que es manifesta, característic de la comparació, i que fa d'enllaç entre els dos termes és el comparatiu *com*. Per a simplificar al màxim, ens quedem només amb els elements indispensables de l'esmentada oració, tot afegint-n'hi una altra de prèvia, i el resultat és el següent:

1. cada ànima és *tan llunyana com* una estrella...
2. cada ànima és Ø *llunyana com* una estrella
3. cada ànima és Ø Ø *com* una estrella
4. cada ànima és Ø Ø Ø una estrella
5. cada ànima Ø Ø Ø Ø, una estrella
6. Ø Ø Ø Ø Ø Ø una estrella...

(Un altre exemple en seria la poesia núm. 34, vv. 1 i 6: «Com una aigua secreta.../és la meua tristesa...» (inútil i freda)).

A les oracions 1., 2. i 3. tenim sengles comparacions, gradualment menys explícites, però comparacions, tanmateix; per contra, a les oracions restants som al davant d'una metàfora. En aquestes tres últimes ja no se sent la confrontació entre dues entitats diferents, sinó la seva unió semàntica.

Fixem-nos que la metàfora, formalment, no es singularitza per cap tret peculiar o específic, en contraposició al que succeeix amb la comparació i l'analogia, que sí que se serveixen d'elements formals propis (*comparació*: «tan...com», «com», «igual que», etc. Aquí deixo de banda els adjectius, verbs o noms que, per raó del seu significat, comporten per ells sols un sentit comparatiu: adjectius: «semblant a», «comparable a», etc.; verbs: «comparar-se», «comparar a», «semblar», «assemblar-se», etc.; substantius: «la imatge de», etc.; *analogia*: «com.../Ø», «com.../així...», «així com.../Ø», «tal com.../Ø», «igual com.../Ø», «igual que.../Ø», «.../Així...», etc.).

Per tant, l'anàlisi semàntica és l'única que ens permet de descriure la metàfora i separar-la convenientment de la comparació. Per tal que es doni el fenomen metafòric, hi ha d'haver els dos significats bàsics que la componen, el metaforitzat i el metaforitzant, els quals no han de tenir ni la mateixa referència, ni han de pertànyer a un mateix camp semàntic ni han de denotar el mateix. És a dir, han de pertànyer a camps semàntics molt dispars i diferents però, malgrat tot, acaben esdevenint *compatibles* des del punt de vista semàntic i *combinables* en el pla sintagmàtic gràcies a la presència d'almenys un tret semàntic que es fa extensiu als dos significats afectats per la relació metafòrica. Aquest tret pot no trobar-se en cap dels dos significats, i llavors cal deduir-lo del context. La metàfora viola determinades regles de la semàntica d'una llengua, però el context, que hi té un paper essencial, la fa entenedora i li confereix un sentit peculiar, atès que moltes vegades és el que aclareix, explica o assumeix la no pertinència dels elements o les possibles mutacions creades. El poeta reflecteix la seva visió personal del món, dels seus sentiments..., seleccionant els trets que li interessin d'entre els que poden compondre un determinat significat, eliminant-ne d'altres que no li interessin, accentuant allò que considera bàsic per a poder-ho transmetre, és a dir, organitzant d'una manera nova i original els trets semàntics dels significats implicats. És per aquesta raó que esdevé tan difícil l'anàlisi dels significats que formen la metàfora, o sia, a causa de la subjectivitat de molts dels trets que tenen un paper important en la seva elaboració. Però són precisament aquests trets «subjectius» els que esdevenen imprescindibles, ja que el poeta el que vol és comunicar emocions, sentiments, i no pas donar informacions racionals i lògiques. Ara bé, aquí s'afegeix una nova dificultat a l'anàlisi de la metàfora, ja que moltes vegades els trets més subjectius no són deduïbles dels significats afectats, sinó que cal extreure'ls del context lingüístic més o menys pròxim o, fins i tot en alguns casos, del context extralingüístic. De fet, els trets deduïbles del context lingüístic són potser els més importants de cara a la comprensió de la metàfora, la qual cosa vol dir que no n'hi ha prou a analitzar el contingut semàntic dels significats implicats, sinó que cal anar espigolant els trets semàntics necessaris a la relació metafòrica al llarg de tot

el context que configura un poema sencer. I és aquesta situació la que complica encara més l'anàlisi, atès que només per raons metodològiques queda justificat tractar una metàfora aïllada del seu context. En una poesia es crea un fort entrellaçament semàntic entre les diferents figures que la conformen, de manera que el resultat, si és reeixit, se sent com una unitat travada en la qual esdevé difícil destriar-hi cada imatge per separat. Les diferents metàfores s'enllacen i s'entrecreuen entre elles, i s'interrelacionen amb comparacions, analogies, sinestèsies, oxímorons, etc., al llarg de tota una poesia, de tal manera que s'estableix una absoluta cohesió entre tots i cada un dels elements que la configuren. D'aquí ve la dificultat d'analitzar les diferents metàfores que hi apareixen i, també, la tendència a creure que metàfora i comparació constitueixen, en el fons, un sol fenomen lingüístic. Que metàfora i comparació es combinin no vol dir que formin un sol fet de llengua.

I seguidament passem a aplicar la teoria presentada a una poesia de Màrius Torres. No pretenc de fer una anàlisi exhaustiva de tots els trets que configuren les diferents metàfores que apareixen en el poema, sinó de veure'n les característiques més essencials, observar com es combinen amb alguna comparació, i connectar-les amb les vivències i els sentiments del poeta.

La poesia que he escollit és la que encapçala el llibre segon, «Dolç Àngel de la Mort», escrita el setembre de 1936.

«Dolç Àngel de la Mort, si has de venir, més val
que vinguis ara.

Ara no temo gens el teu bes glacial,
i hi ha una veu que em crida en la tenebra clara
de més enllà del gual.

Dels sofriments passats tinc l'ànima madura
per ben morir.

Tot allò que he estimat únicament perdura
en el meu cor, com una despulla de l'ahir,
freda, de tan pura.

Del llim d'aquesta terra amarada de plors
 el meu anhel es desarrela.
 Morir deu ésser bell, com lliscar sense esforç
 en una nau sense timó, ni rem, ni vela,
 ni llast de records!

I tot el meu futur està sembrat de sal!
 Tinc peresa de viure demà encara...
 Més que el dolor sofert, el dolor que es prepara,
 el dolor que m'espera em fa mal...

I gairebé donaria, per morir ara
 —morir per sempre—, una ànima immortal.*

Aquesta poesia és una de les més divulgades i conegudes. També és, segurament, la que tracta d'una manera més directa i personal el tema de la mort, tema d'altra banda molt present en la seva poètica. Jo diria que la diferència essencial entre aquesta poesia i d'altres que també tenen com a referència la mort és que a la que glossarem el poeta tracta la mort d'una manera punyent, absolutament sentida, des d'un desig profund d'abraçar-la, i el sentiment que traspua és colpidor i impressionant. En realitat és un cant a la Mort: la vida ha deixat de tenir sentit per al poeta, i la mort la veu sublimada, idealitzada. Cal pensar que la va escriure el setembre del 1936, en plena guerra civil, quan el seu germà havia marxat al front i, sobretot, en un moment de profunda crisi de la seva malaltia, factors tots ells que provoquen l'explosió lírica que ens transmet.

Si de moment ens deturem a l'inici del primer vers, veurem que la visió que ens dona de la mort no és l'habitual. És clar que el concepte de mort adopta formes molt diferents al llarg de la història, segons les creences, els costums, la cultura, etc., però al més sovint és tractada com quelcom no desitjat, com quelcom temut. Si bé és cert que precisament en el corrent simbolista, del qual M. Torres participa, la mort és generalment representada com una figura femenina, i el tema de l'*Àngel de la Mort* hi és molt freqüent, tant en pintura com en poesia, nogensmenys el mateix M. Torres tracta de manera ben diferent la

mort en d'altres poesies: *amarga* (37, 38), *gran ocell de silenci*, *indifferent i muda/germana de la Nit* (38), *secreta* (44), *silenciosa* (54), *immunda* (57), *enlluernada* (58), *altiva segadora*, *orgullosa* (61), etc. Per contra, aquí la mort és un àngel dolç, alliberador de tots els mals i sofriments terrenals. Som, per tant, al davant d'una doble metàfora, que enceta el poema: en primer lloc, la mort és «personificada» o, millor dit, «angelitzada»: «àngel de la mort», fet que no és gens original entre els romàntics i els simbolistes, tal com acabem d'assenyalar. La segona metàfora, formada per l'atribució de «dolç» a «àngel de la mort», és la que, juntament amb els elements que la segueixen, converteix tota la poesia en una crida a la mort: «si has de venir, més val/que vinguis ara./ Ara no temo gens el teu bes glacial,/i hi ha una veu que em crida en la tenebra clara/de més enllà del gual» (vv. 1-5). Aquí podem observar característiques ben clares respecte a la personificació de la mort, concretades en el verb «venir», repetit dues vegades, en «el teu bes...» i en «una veu que em crida...». Totes elles pertanyen al camp semàntic de la mort com a personificació. Ara bé, ja hem al·ludit al fet que, des del principi d'un poema, es van entrelaçant les diferents metàfores que el conformen. Per tant, el que ens cal de bell antuvi és esbrinar quins camps semàntics bàsics s'hi troben implicats, per tal de veure com el poeta va passant imperceptiblement d'un camp a un altre i a un altre, per a retornar novament al primer o al segon, etc., en un moviment semàntic i conceptual difícil de destriar. En aquesta poesia podem distingir tres camps semàntics essencials: el de la «mort personificada», el de la «mort», a seques, entesa com a «cessació de la vida» (definició del *Fabra*) i el del «jo», els diferents elements dels quals es van entrecreuant de cap a cap i ens donen les diferents metàfores, comparacions i altres figures poètiques que hi apareixen. Doncs bé, tornant als cinc primers versos, ja hi observem el salt d'un camp a un altre i encara a un de nou, etc.: al tercer vers es fa referència tant a la mort personificada com a la simple mort, és a dir, hi ha un encreuament entre dos elements significatius que formen part del camp semàntic de la «mort personificada», que són «teu» i «bes», i un que pertany al camp de la simple mort, «glacial». Tanmateix, l'oient/lector copsa el sintagma «el teu bes glacial» com un tot unitari; aquesta és una de les funcions que

hem vist que aconsegueix la metàfora, és a dir, la d'establir una relació unificadora entre significats diversos, després d'haver-ne seleccionat els trets semàntics adients al context i a la temàtica. Aquí es conjuguen trets semàntics propis de la mort com a figura femenina i trets propis de la mort, freda, glacial, instal·lada en un cos ja sense vida i, per tant, inert i fred i glacial. No oblidem que el possessiu, en poesia, tot sovint serveix per a personificar, i en el sintagma «el teu bes glacial» d'aquest vers 3 es combina amb la paraula «bes», que pertany al camp de l'humà, fet que contribueix doblement a la personificació de la mort, qualificada, ensems, de «glacial», que pertany al camp de la simple mort. En molts casos és el «jo», o bé elements que pertanyen al seu camp —com el possessiu—, el que contribueix a originar el salt d'un camp semàntic a un altre i a motivar-ne les diferents interrelacions i interferències, i també és el que dona un gran relleu a la funció emotiva que caracteritza tota poesia lírica i, per tant, el que confereix a la poesia que estem analitzant el fort caire líric que té. L'acció verbal expressada al principi d'aquest vers, «*Ara no temo gens*» va íntimament relacionada amb l'atribució que el poeta ha donat de la mort a l'encapçalament de la poesia, o sia, amb la metàfora inicial, «*dolç àngel*». Si l'àngel de la mort no fos «*dolç*» per al poeta, com no hauria de témer la seva vinguda? Tanmateix, no la tem, i fins i tot podríem dir que la desafia: «...si has de venir, més val/que vinguis ara./Ara...». És evident que la mort ha de venir a buscar-nos un dia o altre a cadascun de nosaltres, però sembla que Màrius Torres no ho acabi d'acceptar del tot i, en aquest moment quasi desesperat en què es troba, prefereix que, com que ha de venir malgrat tot, sigui *ara*. Observem que el condicional que utilitza al primer vers, «si has de venir», de fet té un sentit causal: «atès que has de venir, com que és inevitable que vinguis», el qual serveix, tanmateix, per a suavitzar la imperiositat de la mort. Fixem-nos també com insisteix tant en la vinguda de la mort, com en el fet que sigui *ara*, mitjançant la repetició: «...si has de venir, més val/que vinguis ara./Ara no temo gens el teu bes glacial...». Als versos quart i cinquè es dona novament el salt d'un camp semàntic a un altre i l'entrellaçament dels significats que s'hi troben implicats: «una veu que em crida» fa referència a la mort personificada, però tot seguit es passa novament al camp de la mort com a tal:

«en la *tenebra* clara/de més enllà del *gual*». Però encara hi ha més, perquè a l'expressió «tenebra *clara*» es torna a passar, gràcies al significat '*clara*', al camp de la mort personificada. En realitat, la conjunció de «tenebra» i «clara», que comporten significats antagònics, constitueix un oxímoron, i tan sols és possible gràcies a la funció seleccionadora i aclaridora que hi juga el context lingüístic. És a dir, si mirem de buscar encara que només sigui un sol tret semàntic comú a aquests dos significats, no el trobarem, precisament perquè, en un llenguatge lògic, mai no podrem qualificar de «clara» la «tenebra». Nogensmenys, en poesia tot és possible, i si el poeta pot qualificar de «clara» la tenebra d'on és cridat per una veu, és perquè al començament ha anomenat «dolça» la mort, perquè la sent com l'alliberadora de les seves sofrences. El més enllà, fosc i tenebrós, per desconegut, esdevé clar i nítid gràcies a dues metàfores, és a dir, gràcies a la visió que té tant de la mort, «*dolç* àngel de la mort», que encapçala la poesia, com de l'acte de morir, expressat una mica més avall, als versos 13-15: «*Morir deu ésser bell*, com lliscar sense esforç/en una nau sense timó, ni rem, ni vela,/ni llast de records». Pel que fa a aquesta primera estrofa, voldria remarcar encara la recíproca crida que s'estableix entre el poeta i la mort, sense, però, haver-hi diàleg. El poeta s'hi dirigeix directament —ja hem dit que tota aquesta poesia ve a ser una apel·lació a la mort—, expressada aquí en els dos primers versos. Però ensems, una veu el crida a ell en la tenebra clara...

El contingut de les tres estrofes que segueixen el podem mirar com a expressió molt condensada i sintètica del que ha estat la seva vida, o sia, del seu *passat*, a la segona estrofa, de la seva situació *present*, amb el desig de mort com a alliberament, a la tercera, i del seu *futur*, que l'esfereïx, i que vol evitar, a la quarta.

La segona estrofa comença amb un «ja estic a punt», als versos 6 i 7: «Dels sofriments passats tinc l'ànima madura/per ben morir», «*Madura*» és atribuït a «*ànima*», de manera que la metàfora que en resulta fa que l'ànima esdevingui quelcom molt més tangible. Aquesta és una altra característica que apareix sovint en la creació metafòrica, és a dir, la materialització de quelcom impalpable, espiritual, mitjançant l'ús d'elements concrets i materials, que permeten d'explicar una noció

que, per ella mateixa, és molt més etèria i intangible. Així, el poeta qualifica de «madura» l'ànima, prenent aquest adjectiu en el sentit de quelcom que ja ha assolit el seu desenvolupament complet, gràcies precisament als «sofriments passats», cosa que li fa dir que ja està preparat «per *ben* morir», on l'adverbi «ben» adquireix molt de relleu, i que podem enllaçar novament amb l'inici del primer vers, «*Dolç* àngel de la mort». Fixem-nos que aquests dos mots ens duen de nou a sengles aspectes positius que el poeta atribueix a la mort, a la mort, per tant, alliberadora. A continuació, als versos 8-10, ens parla del seu passat, tot comunicant-nos un sentiment de desafecció cap a la vida. L'únic que conserva en el seu cor són, de nou, els sentiments positius, «Tot allò que he estimat únicament perdura/en el meu cor»¹. Aquí és important el sentit del verb «perdurar», que té més força significativa que no el verb «durar»: «perdurar» vol dir «durar llarg temps», i en- sems l'adverbi «únicament», anteposat al verb, ens recalca la rellevància que el poeta dóna al fet que *només* conserva allò que ha estimat, i prou. Observem que l'ordre de les paraules també esdevé molt bàsic. Ara bé, el més significatiu d'aquests versos és la comparació que segueix, que explica, clarifica i canvia el sentit del seu començament, «Tot allò que he estimat únicament perdura/en el meu cor»; és a dir, el que ha estimat el poeta perdura en el seu cor, però, com?: «com una despulla de l'ahir,/freda, de tan pura». De fet, aquesta comparació és la que ens explica el seu estat d'ànim, la desafecció que sent envers la vida a què ens referíem suara. Allò que ha estimat, ho conserva en el seu cor *tan sols* com una resta del seu passat, ja freda, perquè sent molt pròxima la mort, estant greument malalt com està, i per això la desitja. Observem aquí el temps verbal «he estimat», precisament en passat, i no en present: el poeta conserva el que ha estimat, però ara ja no és capaç d'estimar perquè se sent molt desarrelat d'aquesta vida. El significat 'freda'

1. De fet, els versos 8 i 9 són ambigus, ja que admeten dues interpretacions possibles:

a) la que analitzo en el text, i que es pot explicitar així:
«únicament perdura en el meu cor tot allò que he estimat, no els aspectes negatius de la vida»;

b) la que es pot explicitar de la següent manera:
«tot allò que he estimat únicament perdura en el meu cor, i no pas en la realitat».

ens porta de nou al camp semàntic de la mort, i també 'despulla', que aquí el podem interpretar quasi en el sentit de «cendra», atès que «despulla» va acompanyat de l'expressió «de l'ahir». I el final d'aquest vers, «freda, de tan pura», ens retorna altra vegada al camp semàntic de l'humà, ja que el significat 'pura' ens duu a allò que hom estima, exempt d'imperficcions, incorrupte, purificat. Però ensems també fa referència a la mort, que el poeta sent *pura* perquè simbolitza el seu alliberament, el seu despreniment «d'aquesta terra amarada de plors», tal com diu a l'inici de l'estrofa que segueix. En aquest sentit, 'pura' entronca i es relaciona amb els altres significats que ja han anat apareixent referents als aspectes positius de la mort: 'dolç àngel de la mort', 'el teu *bes* glacial', 'en la tenebra *clara*', 'per *ben* morir'. Nogensmenys, entre el significat que ens aporta: «Tot allò que he estimat únicament perdura/en el meu cor» i «com una despulla de l'ahir,/freda, de tan pura», es crea una distància semàntica provocada per la comparació, que manté separats, confrontats, els significats respectius. Per tant, 'tot allò que he estimat' i 'com una despulla de l'ahir,/freda, de tan pura' no poden constituir una relació metafòrica, sinó tan sols una comparació, a la qual manca el predicat comú als dos termes comparats, que podem deduir, però, del context lingüístic. Cal observar que aquests significats, que de fet no són comparables, ho esdevenen només perquè el context ho fa possible gràcies, en gran part, a determinats trets semàntics del significat '*pura*', que connecten 'tot allò que he estimat' amb 'una despulla de l'ahir,/freda, de tan pura', sempre, però, mantinguts a distància. Alguns d'aquests trets poden ser: [+lliure], [+incorrupte], [+purificat], que fan de pont entre els significats comparats, ja que l'objecte estimat també es pot considerar [+perfecte], [+límpid], [+bo]. Per tant, i simplificant molt, podem reduir aquests versos 8-10 a l'esquema comparatiu que segueix: «Tot allò que he estimat és *pur* com una despulla de l'ahir, freda, de tan pura». Per contra, la relació metafòrica sí que té lloc entre 'despulla' i 'pura', significats que pertanyen a camps semàntics ben dispars, entre els quals, però, hi ha algun tret semàntic en comú, que es fa extensiu als dos significats bàsics implicats. 'Despulla' forma part del camp de la mort com a tal, en el sentit de «resta», «cos mort», i també 'freda', i en

canvi 'pura' pertany tant al camp de l'humà, relacionat amb 'he estimat', com al de la mort idealitzada, «bella», «dolça», etc. Si el poeta pot qualificar de «pura» la «despulla» és perquè el context ha preparat la creació d'aquesta metàfora. Per tant, veiem com l'entrecreuament dels diferents camps semàntics és ben clar i constant.

Després d'haver-se referit al seu passat, a l'estrofa següent el poeta manifesta el que sent en el moment present, expressa les poques ganes de viure que té: «Del llim d'aquesta terra amarada de plors/el meu anhel es desarrela», vv. 11 i 12, i el desig de quelcom millor, que per a ell passa per la mort alliberadora, bella i dolça: «Morir deu ésser bell, com lliscar sense esforç/en una nau sense timó, ni rem, ni vela, ni llast de records!», vv. 13-15. Als dos primers versos d'aquesta estrofa el poeta fa sentir el seu afany, el seu «anhel» de desprendre's d'«aquesta vall de llàgrimes», elaborant una metàfora d'una força extraordinària, «el meu anhel es desarrela», reforçada, alhora, per tot el vers que la precedeix: «Del llim d'aquesta terra amarada de plors». El verb «desarrelar», que significa 'arrencar d'arrel', 'arrencar de terra', 'extirpar', ens transmet el desig enormement viu que el poeta té de sentir-se arrencat d'aquesta vida. Observem novament com un significat tangible i material, 'desarrelar', serveix per a expressar una idea molt més immaterial. La metàfora tendeix a concretar, a fer perceptible quelcom que no ho és de per si. Així, l'anhel esdevé palpable, gairebé representat gràficament. Ara bé, què és el que ha permès de crear aquesta metàfora?, per què pot el poeta fer incidir el significat 'es desarrela' en 'anhel'? Doncs perquè aquesta metàfora és preparada pel context del vers anterior, d'una manera immediata, i per tot el context precedent, d'una manera més global. El significat 'desarrelar' forma part del camp semàntic de la terra, com a seu de tot ésser viu, al qual pertanyen, també, 'llim', 'terra' i 'amarada'. En canvi, 'plors' i 'el meu anhel' pertanyen al camp de l'humà. Al vers 11 tenim una altra metàfora molt expressiva del sofriment del poeta, 'aquesta terra amarada de plors'. En el llenguatge no poètic, 'amarat' es refereix a quelcom mullat, xopat per l'aigua o qualsevol líquid, però aquí són els plors en sentit figurat, la sofrança del poeta —que fa extensiva a tota la humanitat—, la que «amara» «el llim d'aquesta terra», és a dir, són les llàgrimes de l'home

les que creen aquest fang del qual es desarrela el seu anhel. I als tres versos següents, 13-15, aquest anhel, ja desarrelat del món, s'orienta cap a un altre fi, apareix un immens afany d'alliberament, el desig d'assolir quelcom millor, que només pot ésser la mort, atesa la situació de malaltia i de sofriment de Màrius Torres. El desarrelament d'aquesta terra plena de dolor el duu a somniar un morir dolç, bell, agradable: «Morir deu ésser bell». En el context de la poesia, aquesta metàfora ja no sobta, perquè tot el context anterior l'ha anada preparant. Així, el significat 'bell' enllaça amb els trets que es refereixen a la mort personificada i idealitzada, que han anat apareixent: 'dolç àngel de la mort', 'el teu bes glacial', 'per ben morir'. Ara bé, en tota metàfora en què intervingui un verb és molt important de tenir en compte el seu temps, el seu mode i la seva modalitat, ja que són factors decisius a l'hora de determinar la naturalesa de cada metàfora, és a dir, el seu significat varia per complet segons el temps i el mode en què sigui expressada. Doncs bé, som al davant d'una metàfora que no manifesta una realitat, ja que per a això hauria de dir «morir és bell», sinó tan sols una suposició i un desig. Nogensmenys, aquests no són irreals, sinó possibles, i l'element que ens ho indica és precisament la perífrasi de probabilitat en el present en què es mostra el verb, «deu ésser», formada pel present d'indicatiu del modal «deure» més l'infinitiu del verb «ésser». Cadascú s'imagina la mort a la seva manera, segons el que ha viscut, segons el que ha patit. El poeta suposa bell l'acte de morir, en concret perquè veu el seu futur sense sortida, sense esperança, tal com ens ho comunica a l'estrofa següent: «I tot el meu futur està sembrat de sal!», etc. (cf. vv. 16-19). Per tant, ja ho hem destacat, concep el fet de morir com un alliberament de tots els sofriments passats, que compara a una nau que navega sola, lliure, al seu aire, sense cap destorb, sense res que l'entrebanqui: «Morir deu ésser bell, com lliscar sense esforç/en una nau sense timó, ni rem, ni vela,/ni llast de records!» (vv. 13-15). Aquí, la metàfora «Morir deu ésser bell» podria quedar encara massa obscura, malgrat la informació que hem anat obtenint del context de la poesia, precisament perquè cada u elabora les seves pròpies fantasies respecte a la mort i per això el poeta sent la necessitat d'explicitar més què significa per a ell el fet de dir: «Morir deu ésser bell». Aquesta explicitació

la fa mitjançant la comparació que estem analitzant, que concreta i fins i tot visualitza un concepte al qual cap ésser humà no sap donar resposta. La imatge comparativa escollida, la d'«una nau sense timó, ni rem, ni vela, ni llast de records!» ens porta al desig de llibertat total, a la supressió de tot esforç per a continuar vivint, a l'eliminació de tot govern o direcció: el timó serveix per a fer girar la nau a la dreta o a l'esquerra, els rem, per a fer-la avançar, la vela, per a fer-la córrer, el llast, per a fer que el cos de la nau s'enfonsi més dins l'aigua, per a donar-li una major estabilitat i, per tant, elimina tots aquests elements. Al final del vers 15 es produeix de nou el salt d'un camp semàntic a un altre, i es crea una altra metàfora: el llast, paraula que pertany al camp semàntic de la navegació, passa a formar part del camp de l'humà, al camp del 'jo', gràcies a la complementació que té, 'llast de records'. Els seus records li pesen al fons del cor perquè s'han convertit en pedres o sorra feixuga, fet que podem enllaçar amb l'inici del vers 6: «*Dels sofriments passats tinc l'ànima madura/per ben morir*» (vv. 6 i 7). Els records el porten a la sofrença passada, i per això també els vol eliminar. El que li resta és imaginar-se el fet de morir com quelcom bell, com quelcom fàcil i agradable; d'aquí la importància del significat que ens transmet tant «lliscar» com «sense esforç», que comporten sentits molt similars: 'lliscar' ja implica moure's «sense esforç», suaument, amb escassa fricció. A més, el símil de la nau el podem relacionar amb el «*gual*» que apareix al final del vers 5: «i hi ha una veu que em crida en la tenebra clara/de més enllà del *gual*» (vv. 4 i 5) i també amb el mite de Caront, el barquer que, en la mitologia grega i romana, era l'encarregat de traspasar l'ànima dels difunts a l'altra banda de l'Aqueront, riu dels inferns, en la seva barca. Però en canvi, la nau a què es refereix el poeta és portadora de felicitat, de llibertat, de deslliurança respecte al futur que l'espera en aquesta vida, del qual desitja fugir, sentiment que és expressat a la quarta estrofa.

En aquesta estrofa Màrius Torres expressa l'esfereïment que li produeix el seu futur, d'una manera fortament colpidora: «I tot el meu futur està sembrat de sal!» (v. 16). Pensem que una terra sembrada de sal esdevé erma, estèril, deserta. Tanmateix, aquí no fa referència a la terra, sinó al seu futur: hi ha hagut, per tant, un altre entrecreuament

d'elements de camps semàntics diferents. D'una banda, el «futur» és personalitzat per mitjà del possessiu «meu», de manera que queda assumit al camp del «jo»; de l'altra, aquest futur seu esdevé concret, tangible, gràcies a la metàfora creada entre el metaforitzat «el meu futur» i el metaforitzant «està sembrat de sal», el qual ens duu de nou al camp semàntic de la terra. Però tot seguit, al vers següent, es passa altra vegada al camp del «jo»: «Tinc peresa de viure *demà* encara...». En aquest vers queda ben palès que no té més ganes de continuar vivint, de continuar lluitant en un terreny sembrat de sal, sense futur, sense demà. Observem el contrast entre el contingut expressat en aquest vers 17 i el del vers 13, «Morir deu ésser bell, *com lliscar sense esforç/...*». Està fatigat de fer un esforç sobrehumà per a viure, per a encarar-se amb aquest futur desolat i inútil. I continua esprement aquest sentiment als dos versos següents: «Més que el *dolor* sofert, el *dolor* que es prepara, / el *dolor* que m'espera em fa mal...» (vv. 18 i 19), en els quals insisteix en el tema del dolor, a base de repetir tres vegades aquesta paraula. El començament del vers 18, «Més que el dolor sofert», enllaça novament amb els versos 6 i 7, «Dels sofriments passats tinc l'ànima madura/per ben morir». Per tant, el que més l'esfereix no és tant el dolor que ja ha sofert, sinó el que sap amb certesa que li ha de venir, que no pot evitar de cap de les maneres. El vers 19 és, en aquest sentit, corprenedor: pateix *ja ara* pel dolor que encara no ha arribat.

És el sentiment d'aquesta situació sense sortida el que fa que el poeta conclouï la poesia amb dos versos que esdevenen potser encara més punyents que la resta, que ja és prou colpidora, i que trasllueixen el seu desesper: «I gairebé donaria, per morir ara/—morir per sempre—, una ànima immortal». És a dir, està quasi disposat a perdre la seva immortalitat, a donar la seva ànima immortal, a canvi de poder morir ara mateix i *per sempre* i, d'aquesta manera, poder deixar de sofrir. Aquests darrers versos els podem relacionar, gràcies a la repetició de l'adverbi «ara», amb els versos 3-5, «*Ara* no temo gens el teu bes glacial, / i hi ha una veu que em crida en la tenebra clara / de més enllà del gual». Tanmateix, al llarg de la poesia el *tempo* dramàtic ha anat creixent, i molt especialment a partir de la quarta estrofa, «I tot el meu futur està sembrat de sal!...», etc., en la qual es trasllueix la basarda que li

fa el fet de saber que ha de continuar vivint, i per això els últims versos no expressen la dolcesa de la mort desitjada, tal com queda reflectit al principi de la poesia, sinó la desesperació i el dramatisme duts fins a l'extrem d'estar gairebé disposat a donar la seva ànima renunciant, per tant, a la immortalitat.

Amb l'anàlisi i el comentari que acabo de fer podem veure fins a quin punt es troben entrellaçats i condicionats mútuament tots i cada un dels elements que configuren aquesta poesia. Els tres camps semàntics bàsics que hi he distingit, el de la mort personificada, el de la mort com a tal i el del «jo», s'interrelacionen i s'entrecreuen subtilment del principi a la fi. En realitat, en una poesia ben estructurada, com passa en aquesta, no hi ha cap element que quedi deslligat, que no hi tingui sentit. Tota paraula ocupa el lloc que el poeta li ha volgut donar en l'estructura de la poesia, i adquireix la significació que li ha atorgat en el context on es troba, valent-se dels diferents recursos lingüístics i poètics que li brinda la llengua. Així, la configuració de la poesia esdevé un conjunt harmònic, creatiu, innovador i poètic, en el qual la funció emotiva del «jo» ens transporta a la realitat i als sentiments del poeta i ens els fa sentir com a nostres².

MONTSERRAT BADIA I CARDÚS

Escola U. «Blanquerna»

Universitat «Ramon Llull»

2. Per tal de veure amb més detall tant les qüestions teòriques sobre l'analogia, la comparació i la metàfora, com el procés lingüístic de creació de la metàfora, així com la part d'aplicació a les poesies de Màrius Torres, cf. Montserrat BADIA I CARDÚS, *Estudi lingüístic de la metàfora en Màrius Torres* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983).